



A ARTE SACRA UNIVERSAL: A PERCEPÇÃO DO SENSÍVEL NA IMAGEM DE NOSSA SENHORA DE APARECIDA

Egidio Shizuo Toda*

Resumo: O artigo tem como objetivo a análise semiótica da arte sacra na contemporaneidade e uma contribuição na questão de como se ler uma obra de arte. É a compreensão de um fenômeno religioso que já atravessou dois milênios de história e que vem acompanhando a evolução do Cristianismo através dos tempos. Trata-se de Maria, também conhecida por Virgem Maria, Nossa Senhora e Mãe de Deus, entre outros títulos. A partir do *Livro do Apocalipse*, capítulo 12, trataremos da obra de arte da *Virgem Imaculada Conceição* localizada na Basílica de Aparecida. Com a ajuda de alguns teóricos atuais em liturgia, arte, semiologia, simbologia, fenomenologia e dos estudos do italiano Gio Lomazzo, do século XVI, vamos decodificar o seu significado. O propósito do estudo dessa obra é demonstrar a forte relação na direção de um objetivo comum: a elaboração artística e como a arte auxilia os crentes, seja pela capacidade de catequização, seja pela elevação do espírito que a arte sacra intencionalmente provoca.

Palavras-chave: Arte sacra. Basílica de Aparecida. Contemporaneidade. Virgem Maria. Semiótica.

Entre as formas de conhecimento, podem-se delimitar quatro campos: a ciência, a filosofia, a religião e a arte. Cada um, em busca de suas particularidades, estrutura-se sob metodologia, preceito e linguagem próprios. Enquanto a observação rigorosa e sistemática dos fenômenos dá origem à ciência, a especulação leva ao pensamento filosófico, e a explicação teológico-mística dá origem à religião e à percepção do sensível, sendo o fio condutor das formas artísticas (RIZOLLI, 2005).

Como começar a leitura e os estudos de uma obra de arte?

No antagonismo da função alfabética, tendo como base a linguagem escrita, dentro da capacidade de ler, entender e escrever, há o conceito de analfabetismo ou semianalfabetismo, tão preocupantes em nossa sociedade, pois refletem falhas nos processos pedagógicos

* Doutor e mestre em Educação, Arte e História da Cultura; especialista em Comunicação e Mídia; graduado em Design de Multimídias; coordenador do curso de Design Gráfico; professor do ensino superior presencial de Comunicação Social e Digital; professor do ensino superior a distância de Artes Visuais e Jornalismo. E-mail: egidio.toda@uol.com.br

e no sistema educacional. Uma vez corrigido esse problema, o indivíduo estará apto para a criação de soluções, de proposições, que atravessam seu cotidiano.

Em sua sintaxe, a linguagem visual em suas propostas teóricas ajuda no processo de aprendizado para o reconhecimento do ambiente onde as vivências, experiências e reações fazem parte dessa mediação. A todo instante informações visuais chegam até nós de forma direta ou indireta, para o desenvolvimento da interpretação individual ou coletiva.

A percepção ajuda-nos nesse processo enviando informações para o cérebro, que as decodifica, por meio de influências internas e externas ao nosso corpo, transformando o entendimento daquilo que percebemos. Nessa dinâmica, a função cerebral atribui significado a estímulos sensoriais. Trata-se da aquisição, interpretação, seleção e organização das informações obtidas pelos sentidos, e o que não é sentido não é percebido. Os sentidos da visão, da audição, do tato, do olfato e do paladar, associados à percepção temporal e espacial, contribuem para a interpretação que temos da realidade, a partir de nossa vivência. Nem sempre aquilo que vemos existe na realidade e na dicotomia da percepção. Podemos interpretar de acordo com a realidade existente em cada um, diante de suas experiências, cultura e influências.

Para a pesquisadora, professora e *designer* Donis A. Dondis (2001), a sintaxe da linguagem visual, dentro da premissa do aprendizado de ler e escrever, não é diferente no código visual. Nele há os mesmos anseios que motivam o desenvolvimento da comunicação, que é construir uma didática de aprendizagem para a identificação, criação, interpretação e compreensão de mensagens visuais que sejam acessíveis à maioria das pessoas e não apenas a grupos segmentados treinados dos *designers*, pintores, artesãos, escultores, cenógrafos, estilistas, arquitetos ou estetas.

Na poetização, na fruição e no conhecimento da arte, Martins, Picosque e Guerra (2010) mencionam o pensamento de César Coll para a teoria do processo do ensino-aprendizagem em arte, em que o envolvimento das ações implícitas completa as várias categorias do ensinar/aprender, entre outros objetivos que devemos alcançar como aprendizagem de fatos, conceitos, procedimentos, valores, atitudes e normas. Para essa questão, vemos que a aprendizagem de fatos e conceitos envolve análise, interpretação, conhecimento, explicação, descrição, comparação, identificação, reconhecimento, classificação, situação do tempo e espaço, recordação etc. A aprendizagem de procedimentos envolve construção, representação, observação, experimentação, elaboração, manejo, composição, simulação, reconstrução, planejamento etc. E a aprendizagem de atitudes, valores e normas envolve apreciação, conscientização, valores positivos ou negativos, consciência, sensibilidade, sentido, percepção, atenção, interação etc. Lembrando que essas ações agem de forma não estática quando estamos no processo do ensino-aprendizagem da arte, pois o poetizar, o fruir e o conhecer entram com força, associados às especificidades dos conceitos, fatos, procedimentos, atitudes, valores e das normas advindos das linguagens artísticas.

No fenômeno da percepção, para complementar os estudos da linguagem visual, há o processo do sistema nervoso para efetuar um curso de interação entre uma representação e o cérebro. Porém, para realmente ativar esse processo, é necessária uma aprendizagem das linguagens visuais pelos sistemas de representação, a fim de que possamos reagir de modo sensível-cultural-consciente, no entendimento da forma e na relação dessa forma com o homem e seu mundo.

De acordo com Fayga Ostrower (2001), a percepção baliza o que somos capazes de sentir e compreender. Para isso, há uma ordem que devemos cumprir selecionando nossos estímulos para criar uma barreira entre o que percebemos e o que não percebemos. Assim é feita a articulação do mundo que nos afeta, um mundo que conhecemos e aquele que ainda vamos conhecer. Dessa articulação, encontra-se o nosso ser dentro do não ser, a consciência do homem se relacionando com sua subconsciência. Todavia, mesmo que a sua elaboração permaneça em níveis abaixo do consciente, a criatividade e seus processos devem se conectar à consciência humana para que possamos responder aos significados existentes no ato criador, desde a própria consciência não seja algo definitivo e acabado.

Na ordenação dos dados de Ostrower (2001), por meio do entendimento do potencial criador, estruturam-se os múltiplos níveis do homem. Nesses níveis, que envolvem a sensibilidade, a consciência e a cultura humana, apreendemos sobre o mundo, onde o homem aprende também o próprio ato de apreensão, permitindo que apreenda e compreenda ao mesmo tempo. Ostrower (1998, p. 27) salienta o seguinte:

O potencial criador elabora-se nos múltiplos níveis do ser sensível-cultural-consciente do homem, e se faz presente nos múltiplos caminhos em que o homem procura captar, entender e configurar as realidades da vida. Os caminhos podem cristalizar-se e as vivências podem integrar-se em formas de comunicação, em ordenações concluídas, mas a criatividade como potência se refaz sempre. A produtividade do homem, em vez de se esgotar, liberando-se, se amplia [...].

Para Ostrower (1998), há três esferas que trabalham juntas no processo da criatividade e que se fundem para uma só significação. Na esfera do *sensível*, como em processos intuitivos, os métodos de criação interligam-se intimamente com nossas emoções e sentimentos. Mesmo no âmbito conceitual ou intelectual, a criação se articula principalmente por meio da sensibilidade. Inata ou até mesmo inerente à constituição do homem, essa susceptibilidade não é peculiar somente a artistas ou alguns poucos privilegiados. Em si, ela é patrimônio de todos os seres humanos. Ainda que em diferentes graus ou talvez em áreas sensíveis diferentes, todo ser humano, ao nascer, adquire um potencial de sensibilidade.

Na esfera cultural, são manifestações intelectuais e artísticas, associadas aos hábitos sociais e religiosos, com que o indivíduo ou um grupo convive, construindo suas tradições,

valores e conhecimento. A aquisição atua e se comunica por meio de experiências que podem ser transmitidas por vias simbólicas para as gerações seguintes. Além de gerar normas de comportamento ou crenças, para a distinção dos grupos, o conjunto de saberes ou a instrução determina o nível cultural individual ou coletivo.

E por fim, na esfera consciente, a razão trabalha o entendimento, o raciocínio e a interpretação em uma relação dicotómica à da emoção. Ao se ter conhecimento de sua existência individual e de suas responsabilidades, o homem não deixa de conscientizar-se também de sua existência social, ainda que esse processo não seja vivido de forma intelectual. O raciocínio dos fenômenos, a vivência das aspirações, os possíveis êxitos e eventuais insucessos, tudo se molda segundo ideias e hábitos particulares ao contexto social em que se desenvolve o indivíduo.

Na ciência que estuda todos os sistemas de comunicação presentes numa sociedade por meio dos níveis sensível-cultural-consciente, a semiologia analisa detalhadamente as representações sociais definidas como sistema de significação e de ressignificação. O desvendar das partes separadas em oposição à soma do todo tem, na maioria das vezes, sua origem em mecanismos comunicacionais. Seguindo o processo de percepção e estudos das linguagens da arte, deparamo-nos com os estudos da semiótica. Nas teorias criadas por Charles Sanders Peirce, consideramos que o entendimento dos signos, como agentes de significados, se manifesta gerando a interpretação do objeto representado.

Nesse processo da semiologia, capaz de produzir e gerar signos, partimos da premissa de que há uma relação recíproca entre significado e significante. Nisso, a semiótica trabalha uma operação por meio da qual é possível produzir significados pelo uso dos signos na relação com o objeto, resultando em sua interpretação. Portanto, podemos dizer que a semiótica é a ciência que estuda o sistema de significação da imagem. Ela engloba todos os aspectos de uma forma geral, influencia a percepção da imagem, não somente os signos que a compõem, mas também todo contexto no qual essa imagem está inserida, discorrendo em novo significado ou ressignificação.

A REPRESENTAÇÃO VISUAL E A ICONOLOGIA DOS AZULEJOS DA VIRGEM IMACULADA CONCEIÇÃO DA BASÍLICA DE NOSSA SENHORA DE APARECIDA

Localizada na nave oeste, no interior da Basílica de Aparecida, ao final do corredor e acima das portas de acesso, a obra *A evangelização do Brasil* é um gigantesco painel de 21 metros de largura com cinco metros de altura. São três imagens principais, feitas de azulejos cromáticos e brancos que mostram uma sequência de homens divididos em duas fileiras que ladeiam a imagem principal do painel, à direita e à esquerda da Santíssima Virgem Imaculada.

A imagem dos homens posicionados ao lado da Virgem, de acordo com Pastro (2017), faz homenagem aos homens leigos, sacerdotes, bispos e intelectuais que contribuíram para a evangelização do Brasil em mais de 500 anos de história. Ao centro dessas duas fileiras masculinas, encontra-se a recriação do capítulo 12 do Livro do Apocalipse, "A mulher e o dragão": conhecida como Maria da Assunção, a Senhora da Profecia, Virgem do Sinal, Mãe da Igreja, Virgem Imaculada Conceição, é a retratação da Mulher com o Filho que está por ser gerado e que vai protegê-lo do ataque do dragão que quer devorar o Menino-Deus.

Ao alto das cabeças da Mãe de Deus e dos homens, ainda dentro do grande painel de azulejos de *A evangelização do Brasil*, vemos um barrado de palmas de vitória contornadas por linhas brancas, que tem no fundo das folhas as cores que vão do azul-anil, verde-bandeira, verde-limão, verde-esmeralda e azul-turquesa, e que decoram a parte superior da majestosa obra. Aos pés da fileira da Santa e dos homens, em outro barrado branco mais fino, constam os nomes de cada homem da fileira. Em seguida, da linha branca com os nomes, um barrado mais largo mostra linhas em zigue-zagues verticais, nas cores lilás, magenta e rosa, que se estendem de ponta a ponta do painel gigante. Logo após, entre os arcos das portas, painéis menores nos formatos triangulares mostram delicadas linhas horizontais onduladas, nas cores dourada, verde-claro, verde-escuro e branco, que representam o mar. Desse mar saem 15 garras de um dragão que quer engolir o Filho. As garras do dragão, na nave oeste, são simbolizadas pelos vitrais que estão acima das três portas de entrada. Os vitrais construídos em linhas ondulares verticais e divididas em *dégradés* têm em seus vidros, com cores que vão do azul-escuro ao branco, a lembrança da água escorrendo pelos dedos (Figura 1).

A historiadora Carr-Gomm (2004) compara a imagem do dragão, na simbologia da arte, com outros animais místicos, como o Cérbero¹ ou a Quimera². O dragão na arte não tem uma aparência definida, o que levou os artistas a infindáveis criações artísticas. No entanto, frequentemente suas representações imagéticas seguem esta forma: "répteis gigantescos, escamosos e alados, com mandíbulas enormes, caudas farpadas, pés de águia e patas imensas". Carr-Gomm (2004, p. 80) relata ainda que, nas histórias das batalhas da mitologia grega, o dragão é sempre o último obstáculo a ser vencido pelos heróis. Por sua vez, o dragão, na leitura iconográfica cristã, pode ser a representação da Fera, do Diabo.

1 - Cérbero (em grego antigo: Κέρβερος, transladação: Kerberos – tradução: "demônio do poço"; em latim: cerberus), na mitologia grega, era um monstroso cão de três cabeças que guardava a entrada do mundo inferior, o reino subterrâneo dos mortos, deixando as almas entrarem, mas jamais saírem, e despachando os mortais que por lá se aventurassem.

2 - Quimera (em grego: Χίμαιρα, transladação: Chimaira) é uma figura mística caracterizada por uma aparência híbrida de dois ou mais animais e a capacidade de lançar fogo pelas narinas, sendo, portanto, uma fera ou besta mitológica.

Figura 1 - Na nave oeste, vemos o painel em azulejos de *A evangelização do Brasil* com a Virgem Imaculada de Claudio Pastro e os homens evangelizadores. No meio, as patas do dragão, e abaixo, detalhe da palma de vitória

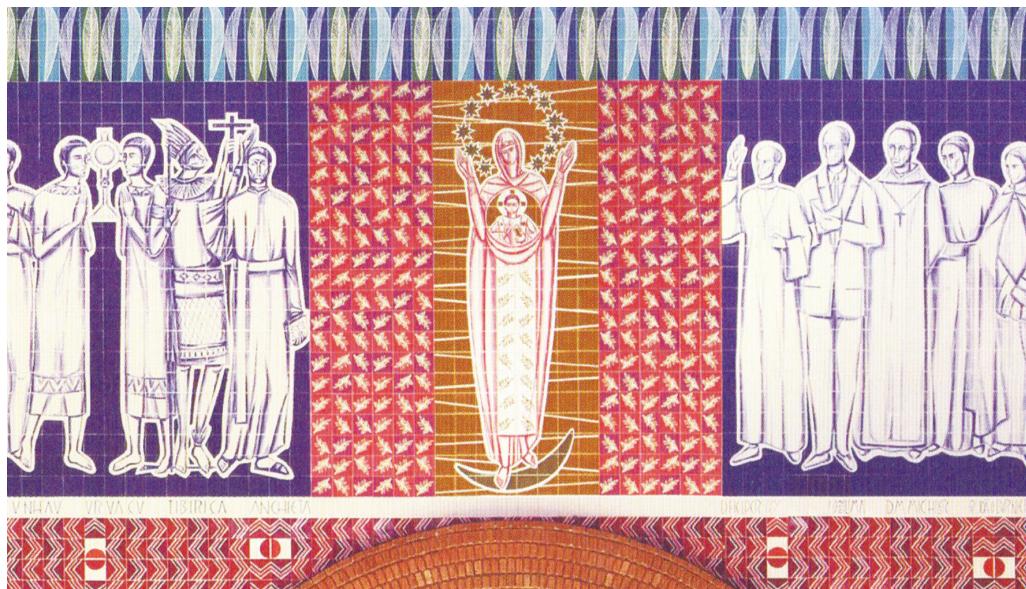


Fonte: Pastro (2017).

A representação do dragão de Claudio Pastro se apropria de uma parte da criatura citada por Carr-Gomm: as patas imensas. Em uma liberdade criativa, o artista faz uma analogia do dragão – que é o próprio Diabo – com os vitrais. Localizados acima das portas da nave oeste, os vitrais exibem as poderosas e aterrorizantes garras da fera, que saem do Mar Vítreo para tentar engolir o Filho de Deus que vai nascer do ventre da Virgem Maria. Como última etapa dessa guerra, de acordo com o Livro do Apocalipse, capítulo 12, o dragão é derrotado no Céu pelos anjos guardiões, os arcanjos Gabriel, Miguel e Rafael.

Na iconografia do painel central menor, que fica dentro do grande painel de *A evangelização do Brasil*, temos a imagem da Virgem Imaculada vestida de Sol, com a coroa de estrelas, carregando no útero Jesus que vai nascer, pisando na Lua, sobre o mar de vidro e se protegendo do Dragão que quer comer Seu Filho (Figura 2).

Figura 2 – Ao centro do painel, está a Virgem Imaculada, Mãe de Deus, Virgem do Sinal ou Mãe da Igreja, em representação do capítulo 12 do Livro do Apocalipse, “A mulher e o dragão”



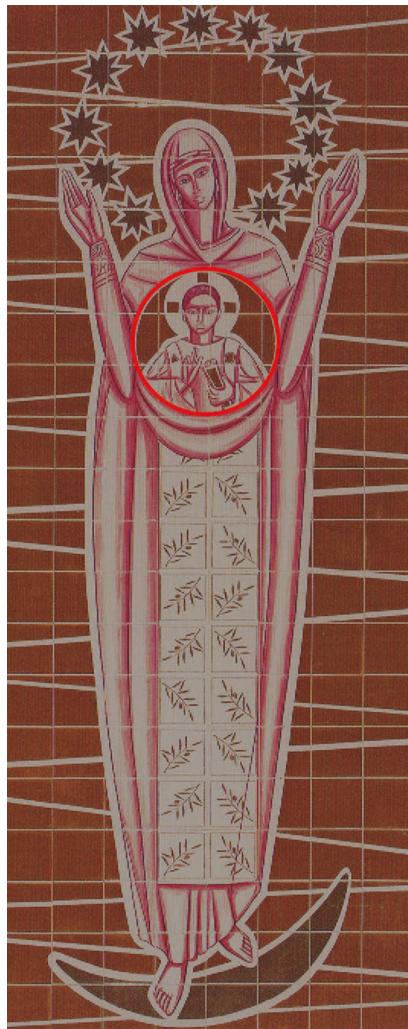
Fonte: Pastro (2017).

Para Toda (2013, p. 163), em entrevista com o autor da obra dos azulejos, Claudio Pastro, o artista declarou que esse painel menor feito de azulejos coloridos de Santa Maria com Jesus é a representação da profecia que consta no Livro do Apocalipse, capítulo 12:

[...] porque ela é a Mulher do capítulo 12 do Apocalipse, que o Dragão quer comer o Filho que vai nascer. Então o Filho que vai nascer, agora no cristianismo, o primeiro foi o Cristo, mas agora essa imagem dessa mulher é a própria Igreja, que é a esposa do Cristo. E o filho que vai nascer é todo cristão, que é batizado, que é outro Cristo. Isso é muito importante.

Mais ao centro do painel principal, ainda no painel da Virgem Imaculada, entre o coração e o ventre da Santa Maria, vemos a imagem de Seu Filho dentro de uma redoma de vidro sendo protegido (Figura 3).

Figura 3 - O vermelho marca o estudo da leitura emocional. Na base da criação do painel em azulejos referente ao capítulo 12 do Livro do Apocalipse, vemos a Virgem Santa que pisa na Lua em sinal de vitória e faz a revelação de Jesus para o mundo ao mostrar o útero transparente. Ao mesmo tempo, protege, como em uma redoma de vidro, do ataque do dragão



Fonte: Pastro (2017). Montagem gráfica de Egidio S. Toda.

Essa cena incongruente e estranha, que mostra o útero transparente e a exposição de seu interior, apresenta referências a outros capítulos do Livro do Apocalipse. No capítulo 15:2, diz que: "Vi algo semelhante a um mar de vidro misturado com fogo, e, de pé, junto ao mar, os que tinham vencido a besta, a sua imagem e o número do seu nome. Eles seguravam

harpas que lhes haviam sido dadas por Deus, [...]." Na profecia, para aqueles que venceram a "besta", estes eram os escolhidos e posteriormente se tornariam fiéis a Deus. Maria foi a escolhida para dar o sinal, predizer o futuro, proteger Jesus, subir ao Céu e se tornar fiel à Deus e Sua esposa. No capítulo 4:6, encontramos: "Também diante do trono havia algo parecido com um mar de vidro, claro como cristal. No centro, ao redor do trono, havia quatro seres viventes cobertos de olhos, tanto na frente como atrás". E no capítulo 21:18-21, é registrado o seguinte: "A muralha era feita de jaspe e a cidade de ouro puro, semelhante ao vidro puro. [...] As doze portas eram doze pérolas, cada porta feita de uma única pérola. A rua principal da cidade era de ouro puro, como vidro transparente".

De acordo com o padre Darci José Niciolli, que foi reitor do Santuário Nacional de Nossa Senhora Aparecida no período de 2008 a 2016 e bispo auxiliar da Arquidiocese de Aparecida no período de 2012 a 2016, em entrevista para a dissertação de Toda (2013), relata o significado do painel em azulejos da Virgem Maria Imaculada. Niciolli reforça que é por intermédio da escolha, concepção e assunção de Maria que a relação de Deus com o mundo e os homens se manifesta. Por meio da subida de Maria ao Céu vem a salvação da humanidade. Em relação à cor azul do manto de Maria, nas representações regulares – mas que não há no painel da Virgem Imaculada de Claudio Pastro na basílica –, diz que o azul se relaciona com o céu, que é o destino de todos os cristãos no final da vida. E sobre a exposição da eterna gravidez de Maria exposta no painel, é a imagem da Santa Sé que gera outros cristãos infinitamente. Maria também é a Esposa fiel de Deus que é a própria Igreja (Santa Sé), vivem um grande caso de Amor que gera a vida, em um relacionamento intrínseco, tanto Deus com a sua Igreja quanto a Igreja com seu Deus.

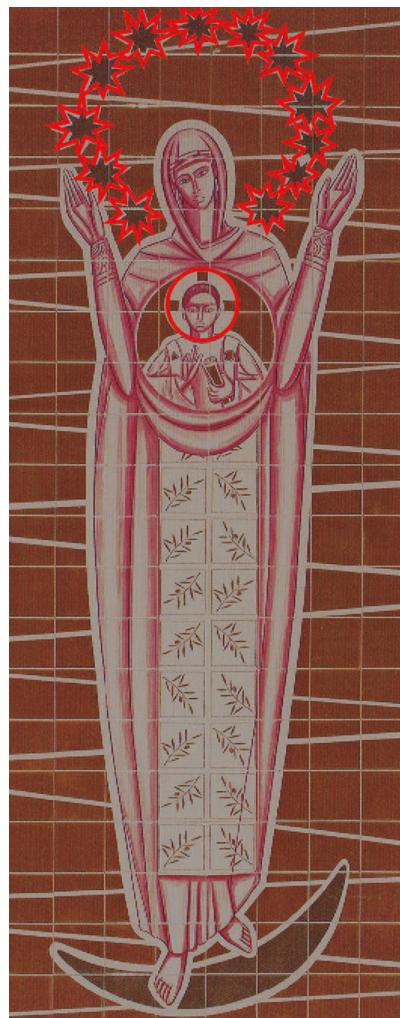
[...] a humanidade também é elevada à glória de Deus, por Maria, a senhora da Assunção. É a humanidade que também é acolhida nos tabernáculos do Céu. Se Maria é o tabernáculo, no sentido de que em seu útero recebeu Jesus Cristo, que desceu até a humanidade, Maria assunta aos céus representa a humanidade que sobe para Deus. Se Maria era o tabernáculo de Cristo, Deus abriu os tabernáculos do céu para recebê-la de corpo e alma. É a prefiguração da nossa ressurreição. Nós também um dia estaremos na glória, junto de Deus. [...] Igualmente a Virgem da Assunção fala mais do azul da Virgem. É a humanidade que entra na glória do céu. [...] EGIDIO: Na Nave Oeste, no painel da evangelização do Brasil, temos ao centro o capítulo 12 do Livro do Apocalipse. A mulher que está grávida para gerar seu filho, que é o Cristo, mas por estar permanentemente grávida, é a imagem da Igreja que gera outros Cristos, nós cristãos. Estou correto? PE. DARCI: Está correto. A Igreja que está continuamente gestando o Cristo. É Ele o espírito que vem a nós (TODA, 2013, p. 180-183).

Para a leitura e interpretação do movimento da obra de Pastro, vamos relembrar os estudos de Gio Paolo Lomazzo (1584, *secondo libro*). Lomazzo descreve sobre *A força e eficácia*

do movimento. Os deslocamentos do corpo humano, do mundo e da natureza, da força e confiança de Deus e do homem; das manifestações da audácia, da robustez, do terror, da bondade, da graça, da humildade e da vergonha, entre outros movimentos.

A Mulher do Sinal vestida de Sol mostra um movimento da força da natureza no Sol em brilho constante, tendo estampada em Sua cabeça uma auréola diferente, feita de 12 estrelas douradas que cintilam e se movimentam, como em uma rotação circular e constante (Figura 4).

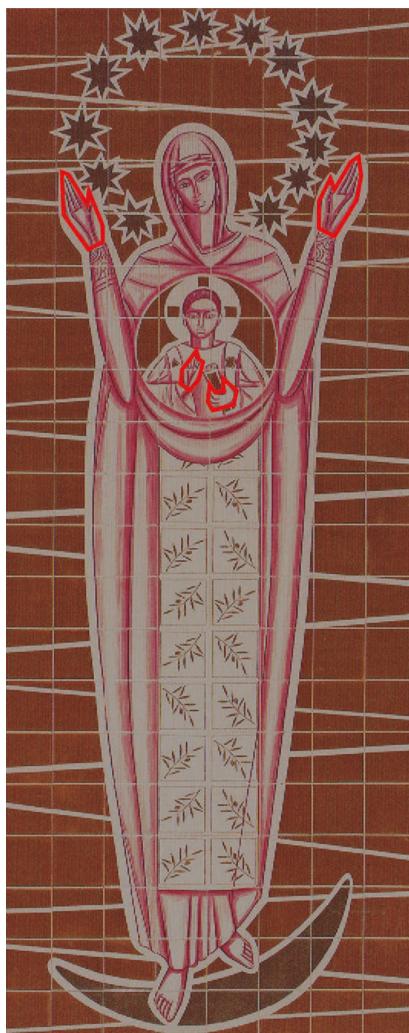
Figura 4 - Em vermelho estão marcadas as 12 estrelas na cabeça de Nossa Senhora e o círculo na cabeça do Menino Jesus. As formas circulares representam a auréola, símbolo de santidade dos personagens sagrados



Fonte: Pastro (2017). Montagem gráfica de Egidio S. Toda.

As estrelas, como as explosões de fogos de artifícios, retratam a relação com o espaço sagrado do Céu e festejam a vitória com a ajuda dos anjos, da guerra de Maria contra o dragão. As mãos espalmadas para a frente anseiam por proteção (Figura 5), os antebraços se movimentam para cima em direção a Deus e a cabeça levemente inclinada expõe a submissão e fidelidade ao Senhor.

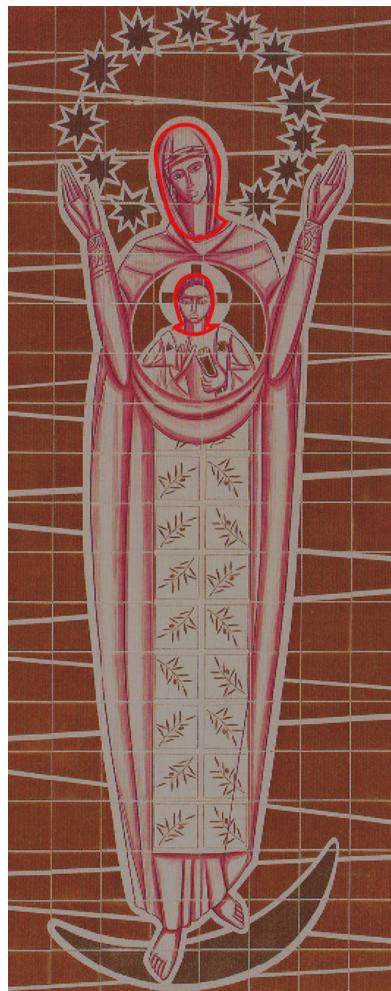
Figura 5 - As mãos espalmadas da Virgem Maria representam a adoração, a paz, a oração e a proteção para Deus. Quanto às mãos do Menino Jesus, a direita abençoa e se apresenta como Jesus Cristo, e a esquerda segura a Bíblia Sagrada ou o Livro da Vida



Fonte: Pastro (2017). Montagem gráfica de Egidio S. Toda.

Em todo o corpo da Virgem, há um contorno branco, como num escudo defensor, em que o branco, representando o máximo de cor-luz existente – soma de todas as cores da luz –, ilumina com a maior das intensidades. Os pés descalços que pisam a Lua representam a humildade, e os ramos de oliveiras, na bata por baixo do manto de Maria, saúdam a entrada triunfante de Jesus. Em respeito a Deus, o véu cobre seus cabelos, que se movimentam delicadamente ao vento, e deixa transparecer apenas seu plácido e angelical rosto (Figura 6).

Figura 6 - Nos rostos e nas cabeças santas, a inclinação da cabeça de Maria faz referência à submissão a Deus, e, apesar da expressão delicada e graciosa, Seus olhos fitam o observador sem medo. As feições do Menino Jesus, mais sérias, impõem com os olhos semicerrados uma probidade divina



Fonte: Pastro (2017). Montagem gráfica de Egidio S. Toda.

O manto e o vestido, também em um leve balançar, encobrem parcialmente o resto do corpo e mostram a esfera que se relaciona com o Mundo, e mostram um movimento implícito, sobre o próprio eixo da Terra, que protege Jesus com a Sua cabeça ereta e os olhos semicerrados a fitar o observador de frente.

O aro divino do Menino Jesus, sobre a Sua cabeça, brilha intensamente no branco e trilha um movimento constante como a rotação do Sol. Nas mãos, a da direita mostra três dedos, o polegar, o médio e o indicador no ato de abençoar; e a da esquerda segura um pergaminho que profetiza o que virá a ser as *Escrituras Sagradas* ou o *Livro da Vida*, que vai ser segurado pelo Cristo Esplendoroso e Ressuscitado. A harmonia está presente na auréola branca de Jesus, com as três pequenas marcas quadrangulares em dourado que retratam a Santíssima Trindade. Para Manguel (2001), a presença da Santíssima Trindade ou a noção de três em um mostra um dos grandes e constantes desafios iconográficos que surgem desde o início da arte cristã. Como um quebra-cabeça teológico, o conceito da Trindade exemplifica que um Deus existe igualmente em três pessoas como uma substância única, e este Ser único é o dogma central da teologia cristã. É o Pai, o Filho e o Espírito Santo que vivem em comum união.

O Pequeno Deus veste uma túnica de mangas compridas e, sobre ela, uma estola onde aparecem dois símbolos, um de cada lado de Seu ombro. O símbolo triangular à Sua direita representa a primeira letra do alfabeto grego, o alfa. Na Sua esquerda, o símbolo circular traz a última letra do alfabeto grego, o ômega, que no Cristianismo quer dizer Deus, que é o princípio e o fim de todas as coisas. Essa representação contemporânea, feita por meio de pinturas em azulejos, revela uma imagem de Nossa Senhora alta, ereta e vertical (Figura 7), segue como representação, uma seta mirando para o Céu.

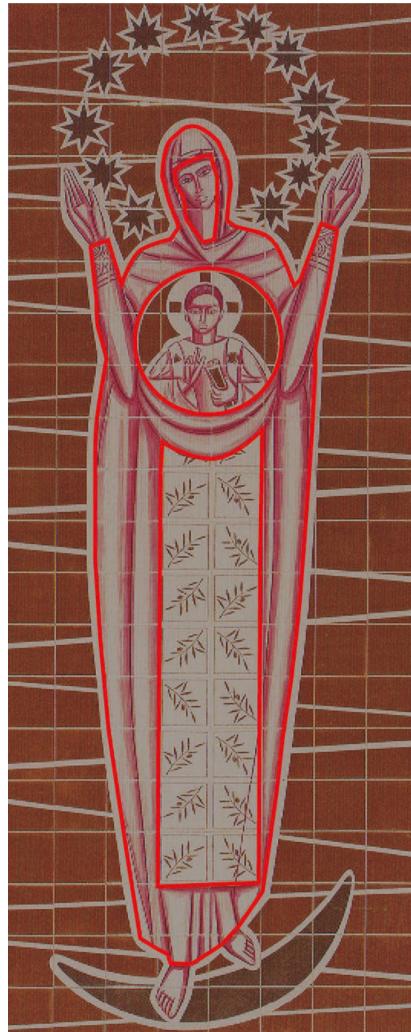
Figura 7 - Como na arquitetura gótica, o verticalismo do corpo de Nossa Senhora lembra um foguete rumo ao Céu. Nessa representação moderna, o corpo longilíneo e estilizado da Virgem Maria mostra uma criação artística com uma linguagem contemporânea poderosa



Fonte: Pastro (2017). Montagem gráfica de Egidio S. Toda.

Com seu corpo e vestimentas estilizados e modernos, exibe um monocromatismo *dégradé* que vai do magenta, passa pela cor rosa e termina no branco, sendo quebrado apenas pelo brilho do dourado ao fundo (Figura 8).

Figura 8 - As vestimentas em tons de rosa e magenta exibem graça e beleza para a figura feminina com seus delicados detalhes de ramos de oliveira. Nas vestes sóbrias do Menino Jesus, a estola anuncia a evangelização e Sua autorreferência do alfa e do ômega, como o começo e o fim



Fonte: Pastro (2017). Montagem gráfica de Egidio S. Toda.

Esses signos atuais reforçam a profecia das escrituras do Livro do Apocalipse, capítulo 12, "A mulher e o dragão".

O discurso sobre a imagem na religião é um dos pontos centrais deste artigo. No estudo sobre a história das imagens, da arte sacra do passado e no presente, vamos levantar a reflexão de como podemos falar de arte sacra e religião, nos dias de hoje, e como essa fala

pode trazer novidades em sua interpretação, significação e representação. Belting (2011, p. 37) proclama que, academicamente, estamos novamente em uma situação favorável, pois não são apenas "os conflitos políticos mundiais a serem configurados por meio de um simbolismo religioso", mas há também uma sociedade europeia e a ocidental, que estariam imbuídas de um "modelo interpretativo religioso". A repressão, percebida há muito tempo sobre a arte sacra ou religiosa antiga, deveria encontrar solução "num conceito mecânico de secularização". Belting (2011) diz que essa arte teria perdido sua identidade, em torno do real simbolismo cristão e de sua significação verdadeira, ao buscar um resultado apressado para o posicionamento da tradicional e conservadora arte cristã no celeiro da modernidade. Para resolver esse problema, das "transformações das figuras culturais, sacras ou religiosas na modernidade", deveriam atrair de novo, hoje, a atenção das ciências, da cultura, para os estudos das artes, da pesquisa, da historicidade da arte e da imagem da arte sacra.

O historiador da arte e pesquisador Enrico Crispolti (2004) ainda defende que a arte contemporânea busca, na arte do passado, elementos construtivos para uma arte nova. Nessa complexa rede que envolve a arte antiga é que nos embasaremos para a criação da obra na atualidade. Mas não é somente aplicar os estudos da arte do passado para encontrarmos a resposta dessa construção da arte contemporânea, e sim a de acharmos, entre os estudos dessa arte antiga, os elementos que iremos utilizar concretamente na elaboração da arte de hoje. Esses elementos muitas vezes estão escondidos em mensagens subliminares, e é nosso dever encontrá-los nesse estudo do passado. De acordo com Crispolti (2004, p. 28):

E, no caso em que a atitude efetivamente se altere, em que modos é que isso se verifica na prática; e, consequentemente, qual é a metodologia específica relativa a uma análise adequada da arte dita "contemporânea". Com igual firmeza, é preciso dizer que, quanto ao nível de qualidade, empenho e seriedade do exercício e, portanto, de dignidade disciplinar como exercício historiográfico, o estudo da arte contemporânea não é, na sua essência, diferente do estudo da arte do passado. Se considerada numa dimensão histórica, a arte contemporânea deve ser estudada com o mesmo empenho historiográfico que merece a arte do passado.

Crispolti (2004) defende também a facilidade que o grande público precisa ter para acessar as artes contemporâneas, as grandes exposições, os livros, os artigos e as palestras, a fim de abrir discussões e educar a massa para o entendimento dessa linguagem artística. Nesse quesito, a obra de Claudio Pastro no painel em azulejos e de ensinamento cristão na Basílica de Aparecida e o acesso de muitas pessoas diariamente para visitação, oração e veneração das obras reforçam a ideia de contemporaneidade. Os estudos da história do Cristianismo que interferem também nas artes sacras antigas e em sua busca de referências no passado

trazem na desconstrução da arte sacra anciã uma renovação criativa de uma arte jovem e moderna, coexistindo em sua complementaridade. Lopes, Sousa e Fontes (2014, p. 157), em "Da participação na cultura à cultura da participação", reforçam o pensamento de Enrico Crispolti sobre a construção da arte contemporânea:

Por outro lado, Enrico Crispolti acredita numa dinâmica metodológica, em que a leitura e interpretação artística por parte do Historiador da Arte é um processo sempre em construção e que as novidades que o estudo da arte contemporânea traz ao contexto artístico possam também ser adequadas ao estudo do passado. Ou seja, para Crispolti a continuidade e a diversidade metodológicas podem coexistir em complementaridade. A autonomia da Arte Contemporânea também se conquistou e ainda constrói através da problematização que está na base da publicação de artigos e livros: a bibliografia, na sua maioria recente, é bastante extensa, o que revela que há um interesse grande em discutir a Arte Contemporânea, mas também em torná-la acessível ao grande público.

A filósofa, pesquisadora e professora Anne Cauquelin (2005, p. 15) nos diz que há um "estado contemporâneo" para o sistema da arte e que "esse sistema não é mais o que prevaleceu até recentemente; ele é o produto de uma alteração de estrutura de tal ordem que não se podem mais julgar nem as obras nem a produção delas de acordo com o antigo sistema". Assim, faz-se necessário compreender primeiro o sistema "do passado", ou seja, o sistema da arte antiga, no caso de Castro, a arte bizantina, para então perceber como o sistema atual da arte traz reverberações, respostas e novidades, distinguindo-se do anterior. Na divisão das partes que compõem o conhecimento sobre a arte moderna e contemporânea, nos estudos de Cauquelin (2005), há a divisão em dois tipos de regime: o regime de consumo ou da arte moderna; e o regime de comunicação ou da arte contemporânea.

Segundo Cauquelin (2005), a sociedade e a arte moderna se formam durante a transição de um regime industrial para um regime de consumo, em meados do século XIX. Essa sociedade ficou marcada pelo valor do progresso "científico, tecnológico e social", pela ideia do trabalho que possibilita o acesso à propriedade e pelo aumento da importância da educação e das boas maneiras "que garantirá oportunidades num futuro próximo", desenhando assim o esquema produção-distribuição-consumo, que passará a ser o esquema vigente de organização dessa sociedade.

No que concerne ao regime de comunicação ou arte contemporânea, Anne Cauquelin (2005) afirma que o sistema da arte contemporânea não pode ser considerado apenas como um aumento do regime de consumo, pois houve mudanças estruturais que o regime não justifica. Assim, a autora apresenta uma constatação: "nós passamos do consumo à comunicação" (CAUQUELIN, 2005, p. 56). Algo que se discute à exaustão e que talvez todos nós já soubéssemos, mas como isso repercute no sistema da arte?

A sociedade da comunicação realiza-se a partir de cinco elementos "efetuadores", ou seja, elementos possibilidadores de sua concretização, que são: a noção de rede, o bloqueio ou a autonomia, a redundância ou saturação, a nominação ou prevalência do continente sobre o conteúdo e a construção da realidade em segundo grau ou simulação.

A noção de rede, de acordo com Cauquelin (2005, p. 59), implica "um sistema de ligações multipolar no qual pode ser conectado um número não definido de entradas, cada ponto da rede geral podendo servir de partida para outras micro redes". Ou seja, estamos todos conectados feito um sistema neuronal, e pouco importa a origem da informação, contanto que ela esteja circulando na rede. Logo, a noção do sujeito comunicante desaparece, dando lugar a uma produção global "pela ação da rede inteira" de comunicação. A autoria na rede representa dúvida, incerteza, chegando até a não existir.

O bloqueio ou a autonomia quer dizer que a rede é um sistema de memória e repetição, pois a mensagem circula pelos diversos pontos e nós da rede, indo, voltando e reproduzindo a mesma mensagem. Cada ponto, nó ou intersecção na rede representa a rede total, não sendo possível definir um começo nem um fim.

A redundância e a saturação são elementos que, ao mesmo tempo que garantem a circulação dos conteúdos pelos diversos pontos da rede de forma instantânea, anulam o grau de diferença entre as novidades que penetram na rede, pois todas encontram-se no mesmo plano de circularidade, menciona Cauquelin (2005).

Esse grau de indiferença cria a necessidade de se nominarem objetos dentro da rede de modo a diferi-los. Cauquelin (2005) reforça que, na nominação ou prevalência, recorre-se às nominações. A diferença do nome criado marca o nome do objeto em um contexto de rede neutra de comunicação: "Nomes de código, ritos de passagem" (COUQUELIN, 2005, p. 61). Quando há um nome, o objeto nominativo se instaura em uma sociedade, funciona como identidade e aponta para uma particularidade. Opera como uma organização em uma rede interligada por diferentes canais.

O quinto elemento efetivador, a construção da realidade, está estritamente relacionado à linguagem de acordo com suas verdades e falsidades:

É por intermédio da linguagem que se estruturam não somente os grupos humanos, mas ainda a apreensão das realidades exteriores, a visão do mundo, sua percepção e sua ordenação. Assim, apaga-se pouco a pouco a presença positivada de uma realidade dada pelos sentidos, os *sense data*, em favor de uma construção de realidade de segundo grau, até mesmo de realidades no plural, da qual a verdade ou a falsidade não são mais marcas distintas. [...] Significa que as intenções dos sujeitos, a intencionalidade – no sentido de vontades ou desejos próprios a um sujeito – cede a vez à intenção única de utilizar a linguagem para comunicar, pois a sintaxe, o léxico – em uma palavra, as regras da linguagem – se encarregam do restante. [...] o desenvolvimento de linguagens artificiais e o uso cada vez

mais generalizado delas alteram nossa visão da realidade. Constroem, pouco a pouco, outro mundo e outra significação (CAUQUELIN, 2005, p. 63-64).

Portanto, na sociedade de comunicação, a linguagem passa a ser o elemento indispensável para o seu funcionamento. Fica difícil dissociar os conceitos de simulacro e hiper-real do pensamento de Jean Baudrillard (1991) e da proposição da autora de estabelecer novas realidades a partir da existência e emergência de diferentes linguagens. Enquanto Baudrillard refere-se à utilização da imagem na criação do simulacro, Cauquelin (2005) propõe o mesmo, porém com a linguagem.

Na leitura explícita da obra ou na sintaxe das formas, e para entender a linguagem proposta por Cauquelin para a arte na contemporaneidade de Claudio Pastro, é interessante ir além e mencionar o filósofo Maurice Merleau-Ponty (2014), sobre o pensamento da abstração das formas e o encontro da expressão com o desenho infantil e sua objetividade. Merleau-Ponty diz que, para nós hoje, há um privilégio em torno das formas de expressão elusivas e alusivas, e que consequentemente a expressão pictórica começa na arte dos "primitivos", nos desenhos das crianças e dos loucos. Merleau-Ponty defende que o auxílio à expressão arcaica e simples não existe para contrariar as artes de museus, acadêmicas ou ir contra a literatura clássica, mas faz torná-las vivas, exaltando o poder criador de uma expressão que contém, à semelhança das outras expressões, a arte e a literatura "objetivas". Para nós, as expressões voltaram a ser o que jamais haviam deixado de ser: uma criação histórica, com seus riscos, cheia de significados, parcialidades e estreitezas. O autor ainda reforça que a arte e a literatura significantes têm significado apenas em uma área específica da cultura e devem ser associadas a um poder mais geral de significar. Por isso, para Merleau-Ponty (2014, p. 240), só há significação "porque um gesto sobre significante foi ensinado, fez-se compreender ele próprio, no risco e na parcialidade de toda criação". O autor continua sua discussão afirmando que a ilusão objetivista está entrelaçada entre nós e acredita que o ato de comunicar, para a significação, consiste em construir um sistema de signos tal qual cada elemento do significado corresponda a um elemento do significante, resultando no representar. A finalidade aqui presente não é construir um sinal de comunicação "objetivo" em que o objeto aparece de forma clara e direta, e sim entender o que é observado no desenho e enxergar a organização signica proposta e que são as verdadeiras percepções do objeto.

Merleau-Ponty (2014) reflete sobre a função da perspectiva planimétrica sob o olhar de uma criança e seu desenho. Nessa percepção infantil, a finitude da percepção é achatada e projetada, tornando-se prosa. Quando esse desenho é executado deliberadamente por um artista em um verdadeiro gesto criador, abre-se essa finitude secretamente para o mundo em uma ressonância, que se faz poesia.

Para o monumental painel de *A evangelização do Brasil*, onde se encontra o painel menor da Virgem Imaculada, ao centro, é interessante entendermos primeiro que toda a obra dos

grandes painéis de azulejos de Pastro na Basílica de Aparecida mostra uma perspectiva planimétrica que abre deliberadamente em um gesto criador, para além da finitude, o olhar para todos os cristãos e para o mundo. Como em uma "poesia" – termo utilizado por Merleau-Ponty (2014) – em sua construção da arte sacra contemporânea, com traços primitivos, em que a linguagem aplicada "parece" com desenhos infantis diante de sua simplicidade, a "objetividade" da obra organiza eficazmente a significação das formas e objetos retratados, resultando em uma percepção e comunicação clara e direta, mas com muita significação sagrada. As obras apresentadas por Pastro, nos painéis de azulejos, são uma releitura da doutrina cristã e que se repete por séculos. Na interpretação dos Evangelhos, o artista foi buscar inspirações e referências na arte sacra bizantina oriental, que é a base da criação de suas obras sagradas – a liturgia oriental – em uma criação nova, com frescor jovem e contemporâneo, com múltiplos signos e riqueza simbólica. Na interpretação do significar de Merleau-Ponty (2014, p. 240), a literatura e a arte "objetivas", que recorrem apenas das significações, do homem e das coisas já presentes, representam as formas e fundos inventados. Nesse caso, a objetividade só aparece porque um poder de expressão sobre objetivo existiu e que foi apropriado por séculos em um campo comum de linguagem. Pastro reformulou a linguagem artística existente sem esquecer-se dos signos cristãos já enraizados e apropriados por séculos. O artista Pastro se relaciona com a liturgia do Cristianismo oriental, e, nessa analogia doutrinal cristã, a síntese construída de seus desenhos se entrelaça com o tipo de comunicação dos desenhos sintéticos, primitivos e "abstratizantes" – termo utilizado por Rizolli (2005) em relação à ancestralidade cristã primitiva bizantina e oriental. Na leitura das formas do desenho criado por Claudio Pastro, vemos uma redução das representações da anatomia, dos corpos humanos dos evangelizadores e dos corpos divinos de Santa Maria e Jesus Cristo. Apesar dos desenhos primitivos, mencionados por Merleau-Ponty, ou de uma simples imitação em relação à profundidade de comunicação, não podemos negar que exista uma profunda significação das formas retratadas e que Pastro, ao desenvolver um *design* próprio e uma linguagem diferenciada, propõe forças visuais elementares impregnadas de significados para uma resposta rápida, direta e infalível, perante o público erudito e para o grande público dos que veneram, oram e visitam os painéis e a gigantesca basílica diariamente.

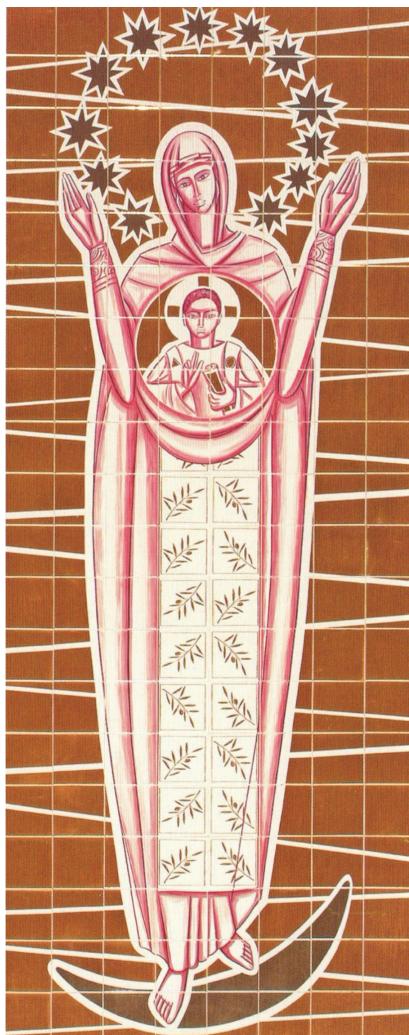
A frontalidade reacende a relação com o passado nas obras contemporâneas de Claudio Pastro. O artista busca, na arte antiga e oriental cristã, o posicionamento das figuras de frente e nas formas artísticas do antigo Egito as manifestações artísticas da Lei da Frontalidade. Pastro (2010, p. 126) reforça que a arte cristã teve uma forte influência da arte grega e egípcia, no período helênico do que no período romano. Essa "terceira via" não foi apenas uma referência ou influência cultural-artística, mas também uma enculturação. O Cristianismo surgiu na era grega helênica, no Mediterrâneo, e assim se apropriou também das linguagens greco-romanas e egípcias, além dos princípios hebreus e orientais.

Na interpretação das cores, vamos aos estudos de Lomazzo (1584) – terzo *libro* –, em que o autor discorre sobre *O Universo Cromático e a Necessidade das Cores*. A partir desse estudo, faremos a análise do colorido das coisas, da matéria, da natureza, dos efeitos e de causas cromáticas, de seus significados e da psicodinâmica. Por sua vez, Farina, Perez e Bastos (2013) consideram amplas as possibilidades que a cor oferece. Seu potencial tem, primeiramente, a capacidade de liberar as reservas da imaginação criativa do homem. Ela age não só sobre quem fruirá a imagem, mas também sobre quem a constrói. Sobre o indivíduo que recebe a comunicação visual, a cor exerce uma ação tríplice: impressionar, expressar e construir. A cor é vista: impressiona a retina. E sentida: provoca uma emoção. E é construtiva, pois, tendo um significado próprio, tem valor de símbolo e a capacidade, portanto, de construir uma linguagem própria que comunique uma ideia.

Nas cores da obra do grande painel horizontal em azulejos de Claudio Pastro, temos, na leitura explícita da sintaxe da forma, uma grande faixa horizontal sobreposta às três portas de entrada da nave oeste. Nesse painel maior, na parte de cima há uma faixa estreita como um barrado, das palmas da vitória, que vai de uma ponta à outra em linha horizontal. As cores do azul-anil, verde-bandeira, verde-limão, verde-esmeralda e azul-turquesa abaixam a temperatura do corpo, esfriam o clima, refrescam, trazem calma, fazem a limpeza, purificam, dão esperança e serenidade, em uma relação com a natureza e a água, doce ou salgada. O branco, dos personagens masculinos, contrasta com o azul-anil do fundo do grande painel, expostos de cada lado de Nossa Senhora. O branco mostra a pureza, faz o asseio e constrói uma alusão ao espírito; já o azul-anil retrata o silêncio do anoitecer no Céu e se relaciona com a água que limpa e acalma (ver Figura 1).

Ao centro, no painel da Virgem Imaculada, apenas três cores foram usadas para a pintura dessa obra (Figura 9):

Figura 9 - No estudo das cores, apenas três cores foram usadas na construção do painel da Virgem Imaculada. O dourado, como na arte bizantina, simboliza Deus, o brilho eterno do Sol e a riqueza na Terra; o branco representa a pureza e o rosa, a feminilidade e o poder da mulher. O tom do dourado é mais escuro que o dourado bizantino, e o cromatismo mais escuro e elaborado gera um colorido moderno

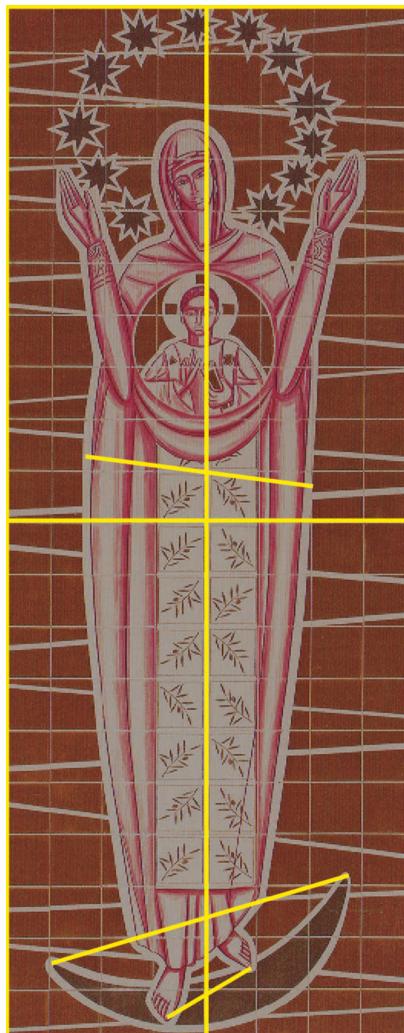


Fonte: Pastro (2017). Montagem gráfica de Egidio S. Toda.

O dourado, os subtons do magenta ou róseo-purpúreo e o branco. Duas colunas verticais em tons de magenta ou róseo-purpúreo ladeiam Nossa Senhora à Sua esquerda e à Sua direita com delicadas folhagens brancas. As indumentárias de Nossa Senhora e do Menino Jesus e Seus corpos são brancos e aparecem contornados em riscos delicados, que vão de um *dégradé* róseo-purpúreo, passando pelo rosa-claro e terminando no branco. Para Farina, Perez e Bastos (2013), o rosa, além de ser uma cor reposante, tem associação afetiva com fragilidade, feminilidade, delicadeza, romântico, suave e intimidade. O dourado aparece ao fundo e nos ramos de oliveiras da túnica de Santa Maria, no meio das estrelas; na auréola, estola e pergaminho do Menino Jesus; na Lua e ao fundo do painel. Esse dourado que aparece com força ao fundo dos personagens Santos ofusca nosso olhar com seu brilho amareulado e quente. Ganha força e vibração ao mostrar ondas de grande intensidade e alegria. É espontâneo, extrovertido e, para nós, cristãos, é a cor da eternidade e da fé. Todo o dourado ao fundo da imagem da Mãe de Deus exibe todo o resplendor do brilho do Sol que a veste, segundo o Livro do Apocalipse, capítulo 12. O brilho dourado também é a analogia com Deus que é o próprio Sol e com a maior riqueza do homem na Terra, que é o ouro. Vale ressaltar que o artista sutilmente coloriu o dourado com dois tons, o mais claro ao fundo e um outro tom mais escuro nas estrelas, no fundo do útero transparente com o Menino Jesus e na cor da Lua, abaixo dos pés de Nossa Senhora.

Há uma desproporção em relação ao corpo da Virgem Maria, mas vemos um equilíbrio contraposto (Figura 10).

Figura 10 – Apesar da desproporção do corpo da Santa Maria em relação à cabeça, todo o conjunto da obra está composto de forma simétrica e com o peso visual bem equilibrado. Pastro utiliza com eficiência o equilíbrio contraposto na posição do quadril em relação aos pés. A coroa de estrelas e o útero exposto quebram uma boa harmonia do conjunto, que se torna inteligente quando utilizada na construção da arte moderna e contemporânea



Fonte: Pastro (2017). Montagem gráfica de Egidio S. Toda.

Lomazzo (1584) – no *primo libro* – explana sobre *O sistema de proporção e anatomia*. As proporções do corpo humano; do corpo e rosto feminino, do corpo e rosto masculino. No desenho da figura humana feminina e alongada de Pastro e de acordo com a medida da altura do homem ideal, de sete cabeças e meia, que foi determinada durante a Renascença

por Leonardo da Vinci, como uma idealização da forma humana, a anatomia de Nossa Senhora se compara ao mais alto dos homens que estão no painel principal. Ao mesmo tempo que aumenta o seu poder perante os homens, foge da proporção ideal da figura da mulher. Segundo Maria Carla Prette (2008), desde a arte rupestre, o homem tenta se representar no corpo e no movimento de diferentes maneiras, e as grandes civilizações começaram a determinar códigos, cânones e regras para chegar à reprodução ideal. Para Prette (2008, p. 74), o "estudo do corpo, como objeto natural, se desenvolve no Renascimento, principalmente por obra de Leonardo, que, por meio do desenho, analisou a figura nos seus componentes anatômicos, a proporção e seus movimentos".

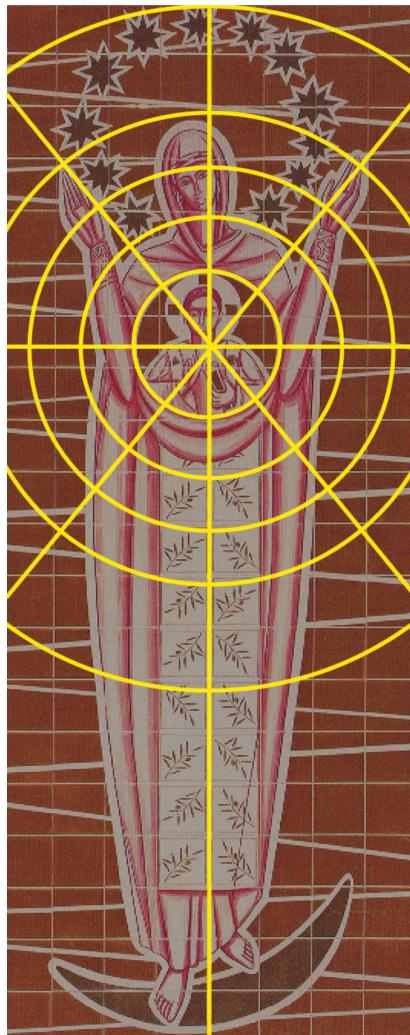
A verticalidade está presente nesse painel e mostra o corpo longilíneo da Virgem rumo ao infinito, ao Céu e a Deus. De acordo com Prette (2008), a melhor representação do corpo em equilíbrio e na harmonia precisa estar de pé, sustentado pelos membros inferiores.

O centro de gravidade deve ser mantido em estado de equilíbrio. A linha traçada verticalmente do centro de gravidade ao solo passa entre os pés. As partes do corpo se equilibram reciprocamente, como os braços de uma balança, mesmo quando a figura está de pé, mas relaxada. Os movimentos do corpo precisam estar em sentido contrário. O eixo da pelve roda em direção da pelve da perna flexionada, o eixo dos ombros roda em sentido oposto, como mostra o esquema. Essas rotações ocorrem em planos espaciais. Tal posição confere elegância e harmonia à figura (a harmonia dos contrários) e é amplamente utilizada pelos artistas (PRETTE, 2008, p. 74).

O artista Claudio Pastro aplicou com maestria a teoria do *equilíbrio contraposto* na arte do painel em azulejos da figura da Virgem Imaculada Mãe de Deus. O movimento dos pés de Maria induz uma rotação da pelve em relação ao pé dianteiro em apoio ao corpo. O equilíbrio do corpo se divide na posição do pé traseiro e contraria o movimento do pé dianteiro. Mesmo a figura estando relaxada, mas atenta, o centro de gravidade está mantido, pois passa, desde o solo até a cabeça, uma linha vertical. O equilíbrio em relação aos braços se mantém na mesma altura, e a parte superior do corpo preserva sua direção voltada para a frente, como a do Menino Jesus.

Na análise do ponto central e da perpendicularidade, o ponto aparece na imagem do pequeno círculo do Menino Jesus, e, a partir deste centro, caminham todas as linhas de construção da imagem, principalmente nas posições das mãos e da cabeça da Virgem (Figura 11). As formas surgem visível e invisivelmente.

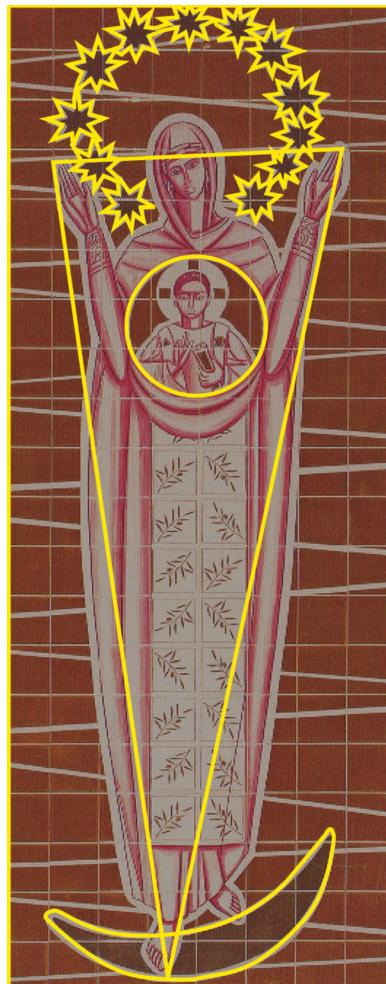
Figura 11 – Por meio do ponto e da perpendicularidade, encontramos o maior centro de atração visual. No meio do pequeno círculo que encena o útero exposto, saem as linhas e diagonais utilizadas para a organização formal da composição



Fonte: Pastro (2017). Montagem gráfica de Egidio S. Toda.

As formas (Figura 12) explícitas eclodem nas circunferências do ventre e da coroa de Maria e na auréola do Menino Jesus, na forma retangular do grande painel de Maria e na forma elíptica do corpo da Virgem. Já a forma implícita surge na triangulação das mãos e do pé direito de Nossa Senhora.

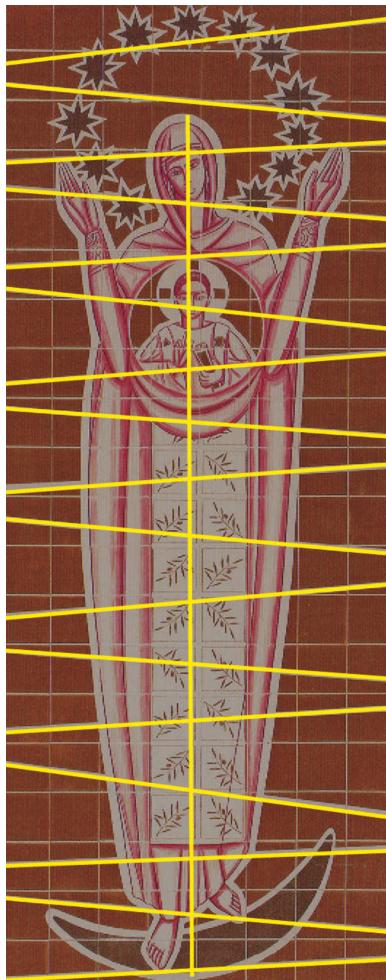
Figura 12 - As formas ajudam na estruturação das imagens. As formas geométricas aparecem no grande retângulo do painel exibindo sua força e solidez. O círculo se exibe na coroa e na auréola ao simbolizar o divino e a proteção; o triângulo, com a sua instabilidade, está presente na triangulação do pé direito e das duas pontas das mãos, e a forma elíptica aparece na lua sob os pés da Santa



Fonte: Pastro (2017). Montagem gráfica de Egidio S. Toda.

A interpretação das formas mostra significados similares sobre as formas geométricas básicas do círculo, retângulo e triângulo. As linhas desabrocham no "zigue-zague" das diagonais que compõem o fundo do painel dourado que ilumina Nossa Senhora e no eixo vertical do corpo de Nossa Senhora, e se contrapõem nas linhas curvas dos círculos e do corpo da Virgem Maria (Figura 13).

Figura 13 – As linhas verticais e diagonais marcam a composição da imagem no corpo de Nossa Senhora, e percebemos a linha vertical que estrutura o corpo. Já as diagonais trabalham a estrutura do fundo do painel com o dourado. A linha vertical faz a ligação de Céu e Terra, enquanto as diagonais desestabilizam o equilíbrio

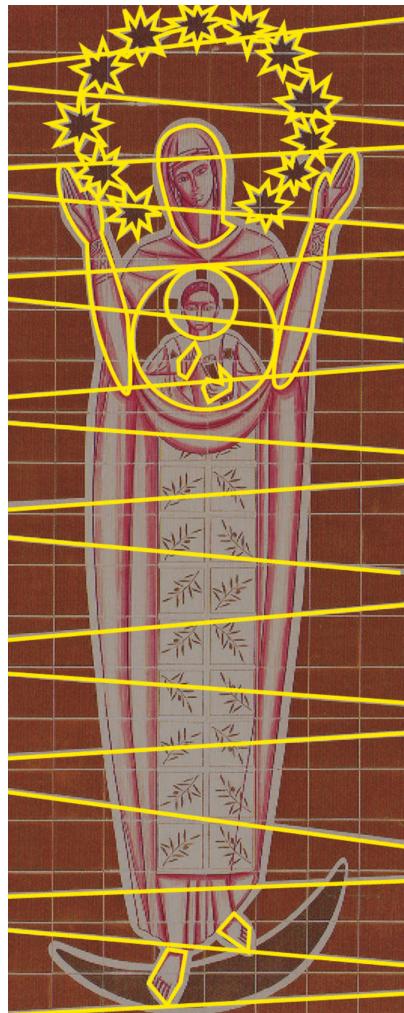


Fonte: Pastro (2017). Montagem gráfica de Egidio S. Toda.

Para a leitura da imagem invisível ou implícita, vale mencionarmos os estudos de Alberto Manguel (2001, p. 273) sobre "a imagem como memória". Nesse estudo, o autor afirma que, tal como ocorre com a música, em que construímos a imagem por meio do som, dos ritmos e da melodia, a imagem metafísica abrange inúmeros sentidos que variam de acordo com a interpretação de cada pessoa. Portanto, com base em raízes latinas, a criação da imagem amarra suas origens na deusa da memória, *Mnemosine*.

E, por fim, para a leitura dos movimentos (Figura 14), percebemos as ações implícitas ou metafísicas dos brilhos das 12 estrelas, como ao olhar a noite, para o céu estrelado, com as estrelas piscando sem parar.

Figura 14 – Podemos notar os movimentos visíveis nos pés, nas mãos, nos braços e na cabeça de Nossa Senhora, e nas mãos do Menino Jesus. Sentimos as vibrações também nas estrelas como em nossa memória quando olhamos as estrelas à noite. Nos movimentos invisíveis, no "zigue-zague", como no rastejar da serpente e nas rotações dos círculos



Fonte: Pastro (2017). Montagem gráfica de Egidio S. Toda.

Há também o deslocamento do "zigue-zague" do fundo do painel como uma simulação do escorregar da serpente que se desloca através das curvas que vão e voltam, de acordo com Charles Bouleau (1996). Na memória dos movimentos, vemos a rotação do Sol no grande círculo da coroa de estrelas, no círculo menor do ventre e da pequena auréola do Menino Jesus. E na triangulação encontrada, nas posições das mãos e do pé, a movimentação, sob interpretação das pirâmides de Bouleau (1996 *apud* TODA, 2013, p. 98-99), percebemos uma constante agitação das chamas, do fogo invertido da imagem:

Para Bouleau, algumas linhas e formas fazem referências a elementos que lembram os movimentos. As linhas serpentinas que saem dos vasos laterais lembram o rastejar das serpentes em constante movimento, e a forma piramidal que lembra o formato do fogo em movimento incessante. O triângulo, das pirâmides, aparece em todo o painel, nos candelabros, nos vasos, e também não tão visível, mas mesmo assim presente, na junção dos candelabros das pontas com a base da cruz e, na junção dos vasos com o cruzamento da mesma cruz, que é o centro do painel.

Por sua vez, os movimentos explícitos e físicos surgem quando olhamos os deslocamentos biomecânicos da inclinação da cabeça da Santa, nas posições dos braços que se levantam e nas palmas das mãos abertas de Maria. Também há o movimento nas mãos do Pequeno Jesus que abençoa e segura a Sagrada Bíblia, nas ações da posição do pé direito para a frente e do pé esquerdo para trás de Maria e no balançar da Lua.

The universal sacred art: the perception of the sensitive in the image of Our Lady of Aparecida

Abstract: The article aims at the semiotic analysis of sacred art in the contemporary times and a contribution in the question of how to read a work of art. It is the understanding of a religious phenomenon that has crossed two millennia of history and that has been following the evolution of Christianity through the ages. This is Mary, also known as Virgin Mary, Our Lady and Mother of God, among other titles. From the Book of Revelation, chapter 12, we will deal with the work of art of the Virgin Immaculate Conception located in the basilica of Aparecida. With the help of some current theorists in liturgy, art, semiology, symbology, phenomenology and the studies of the Italian Gio Lomazzo, from the 16th century, let's decode its meaning. The purpose of this work is to demonstrate the strong relationship towards a common objective: the artistic elaboration and how art helps believers, either by the catechization capacity or by the elevation of the spirit that sacred art intentionally provokes.

Keywords: Sacred art. Basilica of Aparecida. Contemporaneity. Virgin Mary. Semiotics.

REFERÊNCIAS

- BAUDRILLARD, J. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.
- BELTING, H. *A verdadeira imagem: entre a fé e a suspeita das imagens, cenários históricos*. Porto: Dafne, 2011.
- BÍBLIA. Disponível em: <http://www.bibliaonline.com.br>. Acesso em: 10 jan. 2022.
- BOULEAU, C. *Tramas: la geometria secreta de los pintores*. Madrid: Akal, 1996.
- CARR-GOMM, S. *Dicionário de símbolos na arte*. Bauru: Edusc, 2004.
- CAUQUELIN, A. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CRISPOLTI, E. *Como estudar a arte contemporânea*. Lisboa: Editorial Estampa, 2004.
- DONDIS, D. A. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FARINA, M.; PEREZ, C.; BASTOS, D. *Psicodinâmica das cores em comunicação*. São Paulo: Blucher, 2013. E-book. Disponível em: https://www.academia.edu/11168229/Psicodinâmica_das_Cores_em_Comunicação. Acesso em: 2019 e 25 jan. 2022.
- LOMAZZO, G. P. *Trattato dell'arte della pittvra, scoltvra, et architettvra*. Milano: Paolo Gottardo Pontio, stamparote Regio, A instantia di Pietro Tini, 1584. Diuisio in sette libri. Disponível em: <https://archive.org/details/trattatodellarte00loma>. Acesso em: 25 jan. 2022.
- LOPES, M. de S. P.; SOUSA, J. G.; FONTES, A. (org.). *Da participação na cultura à cultura da participação*. Lisboa: Associação Iberoamericana de Animação Cultural, 2014. p. 154-165.
- MANGUEL, A. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MARTINS, M. C.; PICOSQUE, G.; GUERRA, M. T. T. *Teoria e prática do ensino de arte*. São Paulo: FTD, 2010.
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- OSTROWER, F. *A sensibilidade do intelecto*. Rio de Janeiro: Campus, 1998.
- OSTROWER, F. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 2001.
- PASTRO, C. *A arte no Cristianismo: fundamentos, linguagem, espaço*. São Paulo: Paulus, 2010.
- PASTRO, C. *Santuário de Aparecida*. Aparecida: Santuário, 2017.
- PRETTE, M. C. *Para entender a arte*. São Paulo: Globo, 2008.

RIZOLLI, M. *Artista, cultura, linguagem*. Campinas: Akademika, 2005.

TODA, E. S. *A arte sacra de Claudio Pastro na Basílica de Aparecida e sua contemporaneidade: história, cultura e leitura de suas obras*. 2013. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2013. Disponível em: <http://dspace.mackenzie.br/handle/10899/24765>. Acesso em: 29 set. 2022.

Recebido em janeiro de 2022
Aprovado em abril de 2022